

MARKUS GRASSL · REINHARD KAPP ·  
EIKE RATHGEBER (HG.)

# Österreichs Neue Musik nach 1945: Karl Schiske



kk VI 17918

A-3488046

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch  
das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur  
die Stadt Wien  
das Land Niederösterreich  
die Marktgemeinde Orth an der Donau  
und die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-99491-6

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2008 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehlau.at>

<http://www.boehlau.de>

Umschlagabbildung:

Karl Schiske, etwa 1958, Privatbesitz

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.

Druck: Primerate Kft., Budapest

Printed in Hungary



NIKOLAUS URBANEK

## NÄHE UND DISTANZ. NOTIZEN ZUM VERHÄLTNIS KARL SCHISKES ZUR WIENER SCHULE

Die Struktur der im musikwissenschaftlichen Diskurs oftmals gestellten Frage nach dem Verhältnis eines Komponisten und seiner Kompositionen zu anderen Komponisten und deren Kompositionen zielt erstens auf eine exakt definierte Fragestellung, verweist zweitens auf eine genau umrissene Forschungsmethode und basiert drittens auf einer spezifischen musikhistorischen Konstruktion. Die Frage, deren Kurzform in oben gegebenem Untertitel sich implizit verbirgt, müßte vollständig ausformuliert wohl lauten: Inwiefern zeigt sich ein Einfluß der Wiener Schule auf Karl Schiske und welche konkreten Konsequenzen kompositorischer Art lassen sich unmittelbar auf diese Einflußnahme zurückführen? Damit ist der zunächst neutrale Ausgangstitel unversehens weiter spezifiziert und eingeeengt worden, dergestalt, daß die ehemals bidirektionale Struktur, die den Begriff des Verhältnisses zunächst noch auszeichnete, nun in eine monodirektionale umgewandelt wurde: trivial ist die zunächst rein chronologisch fundierte Feststellung, daß lediglich von einem Einfluß der Wiener Schule auf Karl Schiske und keineswegs von einer Einflußnahme in der Gegenrichtung auszugehen ist. Die Frage nach dem Verhältnis von Karl Schiske zu einem musikhistorisch bedeutsamen Knotenpunkt, wie ihn die Wiener Schule vorstellt, enthielte nun quasi die Aufnahmeprüfung von Schiske in die große Erzählung der Musikgeschichte; die angestrebte Beantwortung der Frage bestünde aus einem Satz, Absatz oder gar ganzen Kapitel in eben dieser. Automatisch ist hiermit auf eine subkutan im Titel sich manifestierende musikhistorische Konstruktion verwiesen. Stark pointierend ließe sich diese als ein teleologisches Modell einer linearen Fortschrittsgeschichte beschreiben, in welchem gewisse Werke a posteriori zu musikhistorisch bedeutsamen „Schlüsselwerken“ stilisiert und damit dem historischen Verlauf enthoben werden, wodurch ein überzeitlicher „Kanon von Meisterwerken“ entstehen kann, welcher seinerseits – in einer durchaus zirkulären Argumentationsfigur – nunmehr Bezugspunkt jeglicher ästhetischen Wertung und damit Basis jedweder musikhistorischen Forschung darstellt.

Da die lange musikwissenschaftliche Ahnenreihe dieser Fragestellung nun jedoch noch keineswegs auch gleichzeitig ihre theoretische Legitimität zu beweisen vermag, bewegt sich unser Vorhaben nur scheinbar auf einem gesicherten theoretischen Fundament; ganz im Gegenteil muß davon ausgegangen werden, daß sowohl unsere Fragestel-

lung als auch ihre Methode und die dieser zugrundeliegende musikhistoriographische Konstruktion von fundamentaler Fragwürdigkeit geprägt sind.

Die der Fragestellung implizite Methode der Untersuchung geht ihrerseits gewissermaßen davon aus, daß Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten zwischen Schiske und der Wiener Schule als Beweis der Rezeption und damit als Beweis eines kompositorischen Einflusses auf Schiske heranzuziehen wären; zur Anwendung käme damit *cum grano salis* das Instrumentarium des (musik-)analytischen Vergleiches. Nicht notwendigerweise jedoch müssen Ähnlichkeiten in der kompositorischen Faktur einen direkten Rückschluß zulassen und damit auf eine Verknüpfung im Modus der Kausalität – wie ihn jegliche Konzeption eines Einflusses impliziert – direkt verweisen. Analytische Vergleiche zwischen Kunstwerken, die auf eine direkte Verknüpfung abzielen, setzen ihrerseits die theoretische Annahme voraus, daß das Kunstwerk im tatsächlich Seienden sich erschöpfe, daß beispielsweise einem singulären Ton, einer einzelnen musikalischen Phrase oder einer verwendeten kompositorischen Technik in diesem Kunstwerk die gleiche Bedeutung beizumessen sei wie in jenem. Diese theoretische Vorentscheidung verantwortet letztlich eine Mißachtung des spezifischen musikalischen wie außermusikalischen Kontextes des je besonderen Kunstwerks. Eben diese theoretische wie in unmittelbarer Folge daraus auch methodische Unzulänglichkeit sei kurz an dem Beispiel der Verwendung der Zwölftontechnik, welcher sich Karl Schiske ab etwa 1951 nähert, illustriert. Allein in dieser den eindeutigen Beweis einer direkten Rezeption beziehungsweise eines direkten Einflusses der Wiener Schule zu sehen, entbehrte insofern jeglicher theoretischen Legitimation, da – um an dieser Hypothese festhalten zu können – notwendigerweise davon ausgegangen werden müßte, daß der Verwendung dodekaphoner Techniken beispielsweise in Schiskes *IV. Symphonie* op. 44 aus dem Jahre 1955 die gleiche qualitative Bedeutung zukomme wie beispielsweise in Schönbergs *Suite* op. 25, Weberns *Liedern* op. 17 oder Bergs *Lyrischer Suite*. Es fände hierbei nicht nur eine vollkommene Mißachtung der prinzipiellen Historizität des musikalischen Materials statt<sup>1</sup>, sondern darüber hinaus ließe sich auch eine sonderbare Einengung sowohl des Komponierens Schiskes als auch desjenigen der Protagonisten der Wiener Schule auf die Zwölftontechnik beobachten. Daß darüber hinaus spätestens ab 1951 die Verwendung dodekaphoner Techniken quer durch alle kompositorischen Lager zum kompositionstechnischen Allgemeingut zu zählen ist, wäre als gleichsam musikhistorischer Befund der geschichtsphilosophisch-ästhetischen Diagnose als ein weiteres kritisches Argument hinzuzufügen.

1 Als Referenzstelle für die Diskussion um die Tendenz des musikalischen Materials dürfte nach wie vor wohl das berühmte Diktum Adornos aus seiner „Philosophie der neuen Musik“ gelten: „Nicht nur verengt und erweitert es [das Material, N.U.] sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses.“ (Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd.12, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, S. 38)

Darüber hinaus ist zu beklagen, daß die zugrundeliegende Konstruktion einer linear-teleologischen Musikgeschichte aus mindestens zwei Gründen fragwürdig geworden ist, wodurch die untrennbar damit verknüpfte Ausgangsfragestellung mit ihren verschwiegenen, aber offensichtlichen Implikationen als solche unhaltbar zu werden droht. So korrespondiert der theoretischen, linguistisch determinierten Denkfigur der De-Legitimation der großen Erzählungen, die Jean-François Lyotard in seinem „diskurstiftenden“ Bericht *Das postmoderne Wissen* dargelegt hat<sup>2</sup>, unmittelbar eine gleichsam faktische Selbst-Auflösung der Musikgeschichte als große Erzählung des Kanons musikalischer Meisterwerke.<sup>3</sup> Der Verlust der musikhistorischen Bedeutung der Darmstädter Ferienkurse als vermeintlichem Ort einer sogenannten musikalischen Avantgarde nach ihrer Hochblüte in den Fünfzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts ließe sich wohl als signifikantes Anfangssymptom dieses Endes ansetzen, welches dann spätestens mit dem Eintreten einer neuen Komponisten-Generation, die teilweise eine radikal veränderte Ästhetik propagierte, um 1970 endgültig eingeläutet wurde. Inwiefern dies dezidierte Konsequenzen im kompositorischen Denken Schiskes zeitigt, bedürfte einer näheren Untersuchung, auszugehen ist jedoch hierbei jedenfalls davon, daß Schiske zumindest die Anfänge dieses Endes rezipiert haben dürfte; eine Spiegelung der kompositionstechnischen Aporien seriellen Komponierens<sup>4</sup> ließe sich in diesem Zusammenhang insbesondere in seinen späten Werken aufzeigen.<sup>5</sup>

Aufgrund ihrer impliziten problematischen Konzeption und ihrer fragwürdig gewordenen musikhistoriographischen Implikationen kann das Ziel unserer Untersuchung

- 2 „In der gegenwärtigen Gesellschaft und Kultur, also in der postindustriellen Gesellschaft, der postmodernen Kultur, stellt sich die Frage der Legitimierung des Wissens in anderer Weise. Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren, welche Weise der Vereinheitlichung ihr auch immer zugeordnet wird: Spekulative Erzählung oder Erzählung der Emanzipation.“ (Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Wien 1994, S. 112)
- 3 Zu einigen weiterführenden Überlegungen rund um das – hier sehr verkürzt dargelegte – „zweifache Ende der Musikgeschichte“ vgl. auch Nikolaus Urbanek, *Spiegel des Neuen. Musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas*, Bern u.a. 2005.
- 4 Paradigmatisch hat György Ligeti anhand der Analyse eines seriellen Schlüsselwerkes – Pierre Boulez’ *Structure 1a* – die Aporien und inneren Widersprüche aufgewiesen, die sich bei einer konsequenten Anwendung serieller Organisationsformen notwendigerweise ergeben. Ziel der Betrachtungen Ligetis ist der Nachweis, daß „die ‚serielle Musik‘ von demselben Schicksal ereilt [wird] wie alle bisherige: ihrem Entstehen wohnen die Keime zur späteren Auflösung bereits inne.“ (György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in: die reihe, H. 7, Wien 1958, S. 13) Vgl. György Ligeti, *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatismus in der Structure 1a*, in: die reihe, H. 4, Wien 1960, S. 38–63.
- 5 Auch das spezifische, im Folgenden noch zu diskutierende Synthese-Denken Schiskes ließe sich in wichtigen Aspekten durchaus als Weiterentwicklung und kritische Überwindung des Serialismus ansehen, welcher seinerseits in der Prädetermination des musikalischen Materials ebenfalls alles aus einer gemeinsamen „Grundreihe“ zu deduzieren versucht, um auf diese Weise der Maxime, alles möge mit allem in Zusammenhang stehen, nahe zu kommen.

also keineswegs eine lückenlose Beantwortung der Ausgangsfrage sein; vielmehr soll es im Folgenden zunächst darum gehen, aus einzelnen Verbindungsfäden von Schiske zur Wiener Schule behutsam ein Netzwerk von Hinweisen zu knüpfen, dessen Tragfähigkeit in Hinblick auf die skizzierten Skeptizismen kritisch zu hinterfragen wäre.

## ZUM BEGRIFF DER WIENER SCHULE

Um nicht der weitverzweigten Diskussion um den Begriff der Wiener Schule ein weiteres Kapitel mit einer vermeintlich neuartigen Begriffsprägung hinzuzufügen, möchte ich mich im Folgenden darauf beschränken, diejenigen Aspekte des Phänomens „Wiener Schule“ zu isolieren, die mir vor dem Hintergrund unserer Fragestellung in bezug auf Schiske von besonderer Relevanz erscheinen; im Wesentlichen folge ich hierbei den Überlegungen zu Begriff und Geschichte der Wiener Schule, die Rudolf Stephan in diversen Publikationen dargelegt hat.

Relativ unbestritten dürfte zuallererst sein, daß die zentrale Rolle, welche dem Unterricht in der Wiener Schule beigemessen werden kann, von einer „Schule“ im emphatischen Sinne zu sprechen erlaubt.<sup>6</sup> Dieser zählt nun nicht nur zu den wichtigsten Charakteristika der Wiener Schule, sondern verweist auf einen inneren Zusammenhalt<sup>7</sup> der der Wiener Schule zugerechneten Komponisten.<sup>8</sup> Wenngleich der Anmerkung, daß die Wiener Schule hinsichtlich der Verbreitung ihrer Gedanken so etwas wie ein Lehrgebäude ausprägte, eine gewisse Trivialität eignet, verweist sie dennoch auf einen nicht zu vernachlässigenden Sachverhalt. So ist in unserem Zusammenhang festzustellen, daß eben dieses Lehrgebäude, welches sich keineswegs in der bloßen Weitergabe bestimmter kompositionstechnischer Fertigkeiten erschöpfte, sondern neben einer „Lehre der Dodekaphonie“<sup>9</sup>

6 „Daß überhaupt sinnvoll von einer Wiener Schule gesprochen werden kann, liegt in der Tatsache des erfolgreichen Unterrichts, den Schönberg zeit lebens erteilt hat, begründet. Diese Unterrichtstätigkeit begann nach der Rückkehr aus Berlin, wo Schönberg als Kapellmeister tätig war, im Jahre 1904, bis zu seinem Tod, also beinahe ein halbes Jahrhundert, hat Schönberg unterrichtet.“ (Rudolf Stephan, Vorwort, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Schule*, Darmstadt 1989, S. IX)

7 Vgl. zur näheren Charakterisierung des Schönbergischen Unterrichts vor allem die Berichte der Schüler Schönbergs in der Hommage-Schrift „Arnold Schönberg in höchster Verehrung“, München 1912, besonders S. 75–90. Dieser Themenkomplex hat die Musikwissenschaft in der letzten Zeit zusehends in seinen Bann gezogen, erwähnt sei beispielsweise die umfassende Studie von Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

8 Vgl. Harald Kaufmann, Hans Erich Apostel, Wien 1965 (= *Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts* 4), S. 7f.

9 Hingewiesen sei in unserem Zusammenhang insbesondere auf zwei der im deutschsprachigen Raum einflußreichsten Zwölftonlehrwerke: Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen* (= *Stimmen des XX.*

beispielsweise auch eine „Theorie der Aufführung“ umfaßte<sup>10</sup>, hauptsächlich von den Schülern und deren Schülern kommunizier- und lehrbar gemacht wurde. Diese Präzisierungen für den Lehrbetrieb gehen notwendigerweise einher mit einer Tendenz zur Simplifizierung.<sup>11</sup> Die nahezu verzweifelten Verteidigungsversuche Schönbergs, der beständig darauf hinwies, daß insbesondere die Zwölftontechnik mitnichten ein „Ersatz“ für Tonalität oder gar eine Gebrauchsanweisung für das Komponieren schlechthin sei, müssen mit Blick auf heutige Lehrpläne als gescheitert angesehen werden.

Vor unserem Hintergrund ist nun in besonderem Maße darauf zu insistieren, daß sich die drei Protagonisten der Wiener Schule – Schönberg – Berg – Webern – keineswegs im Sinne eines einheitlichen kompositorischen Stiles zusammenfassen lassen, sondern vielmehr gerade in der strikten Ablehnung eines solchen Begriffes eine grundlegende Gemeinsamkeit finden dürften.<sup>12</sup> Die – letzten Endes einmal titelgebende<sup>13</sup> – oftmals bemühte Antithetik zwischen „Stil und Gedanke“, welche die Schriften Schönbergs von der *Harmonielehre* bis zu seinen letzten Aufsätzen durchzieht, weist auf eben diese Ab-

---

Jahrhunderts, Band 2), Berlin und Wunsiedel 1952 und Hanns Jelinek, Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu „Zwölftonwerk“, op. 15, Wien 1952.

- 10 Bekanntlich plante bereits Schönberg, eine „Vortragslehre“ oder „Theory of performance“ zu schreiben, hiezu haben sich im Nachlaß diverse Aufzeichnungen erhalten. Insbesondere jedoch in der ersten (und zweiten) Schülergeneration zeigt sich dann ein verstärktes Bemühen um diesen Themenkomplex, vgl. beispielsweise die Texte von Rudolf Kolisch (Rudolf Kolisch, Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke, München 1983 [= Musik-Konzepte 29/30]), Erwin Stein (Erwin Stein, Form and Performance, London 1962), Hans Swarowsky (Hans Swarowsky, Wahrung der Gestalt, hg. von Manfred Huss, Wien 1979) und die nicht vollendete Theorie der Aufführung von Theodor W. Adorno (Theodor W. Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, Frankfurt a. M. 2001). Vgl. auch Hermann Danuser, Zu Schönbergs Vortragslehre, in: Rudolf Stephan / Sigrid Wiesmann (Hg.), Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, Wien 1986; Reinhard Kapp, Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre, in: Rudolf Stephan / Sigrid Wiesmann (Hg.), Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Arnold Schönberg – Neuerer der Musik, Wien 1996 sowie den umfangreichen Band Markus Grassl / Reinhard Kapp (Hg.), Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), Wien-Köln-Weimar 2002.
- 11 Dies hat beispielsweise Harald Kaufmann in bezug auf das Zwölftonwerk von Hanns Jelinek angemerkt: „Dem Zwölftonwerk Jelineks hat man vorgeworfen, es simplifiziere einen an sich schwierigen und nur durch das Schwierige vertretbaren Sachverhalt. Diese Kritik trifft etwas Richtiges.“ (Harald Kaufmann, Die Zweite Generation, in: ÖMZ 16 [1961], S. 294)
- 12 „Zu den trivialen Erkenntnissen musikhistorischen Verstehens gehört zweifellos die Einsicht, daß die so oft beschworene Trias Schönberg – Webern – Berg nicht einen vereinheitlichenden ‚Stil‘ geprägt hat, daß vielmehr die Abneigung gegen ‚Stil‘ eines der verbindenden Momente darstellte.“ (Friedrich C. Heller, Wiener Schule? in Gottfried Scholz (Hg.): Dodekaphonie in Österreich nach 1945, Wien 1988, S. 10) Vgl. auch Kaufmann, Apostel (Anm. 8), S. 7.
- 13 Vgl. Arnold Schönberg, Style and Idea, hg. von Dika Newlin, New York 1950.

lehnung signifikant hin.<sup>14</sup> Zugrundeliegende Folie einer „Ästhetik der Wiener Schule“, die in den musikästhetischen Schriften Theodor W. Adornos in der Verknüpfung mit geschichtsphilosophischen, soziologischen und erkenntnistheoretischen Aspekten ihre brillante theoretische Spiegelung findet<sup>15</sup>, ist ein unbedingter Anspruch auf Wahrhaftigkeit des Kunstwerks<sup>16</sup>, welcher letztlich auch der Frage des Stiles eine untergeordnete Rolle beimißt. Dieses Streben nach Wahrhaftigkeit auf der Basis eines Wahrheitsanspruches der Kunst, welches seine Genese wohl in der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts findet und die Komponisten der Wiener Schule scharf von den Komponisten der jüngeren Generation trennt<sup>17</sup>, geht untrennbar einher mit einem Streben nach Neuem, Noch-Nicht-Dagewesenen.<sup>18</sup> Zentrale Stellung innerhalb der musikästhetischen und musiktheoretischen Überlegungen der Protagonisten der Wiener Schule kommt darüber hinaus der Kategorie des musikalischen Zusammenhangs zu, welche auf der innermusikalischen Seite mit dem Aspekt der musikalischen Logik unmittelbar korrespondiert und mit Fragen der Faßlichkeit untrennbar verbunden ist.<sup>19</sup> Insbesondere der Begriff der Faßlichkeit

- 14 Sehr verkürzt und zugespitzt ließe sich dies durch die Verknüpfung zweier Dikta Schönbergs illustrieren: „Ein Gedanke kann niemals vergehen.“ (Arnold Schönberg, *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* [= *Gesammelte Schriften* 1], hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 34, Hervorhebung original) und „Der Stil, wenn man ihn so auffaßt – à la Tristan-Klang – ist ein Stilkleid, das dem Träger vermorscht vom Leib fällt, wenn die Mode vorbei ist.“ (Schönberg, *Diskussion im Berliner Rundfunk* [Typoskript vom 31.3.1931], in: ebd., S. 275).
- 15 Reinhold Brinkmann hat nachdrücklich darauf verwiesen, daß Adorno als „ihr großer Theoretiker“ unbedingt zur Wiener Schule zu zählen sei, da nicht nur das Bild der Wiener Schule nach dem Zweiten Weltkrieg entscheidend von Adorno geprägt worden sei, sondern „ihre internationale Geltung als eine der großen ästhetischen Konzeptionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ überhaupt erst von Adorno vermittelt wurde. (Vgl. Reinhold Brinkmann, *Einleitung am Rande*, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Die Wiener Schule heute*, Mainz 1983, S. 16.)
- 16 „Der Glaube an die alleinseligmachende Technik müßte unterdrückt, das Bestreben nach Wahrhaftigkeit gefördert werden.“ (Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in: ders., *Stil und Gedanke* [Anm. 14], zuerst veröffentlicht: *Musikalisches Taschenbuch* Jg. 2 (1911) [= *Illustrierter Kalender für Musikstudierende und Freunde der Tonkunst*] S. 22–27).
- 17 „Getrübt wurde das Glück durch den unvermeidlichen Konflikt mit der jüngeren Generation (Krenek, Hindemith, Weill), die ganz anderen Zielen zustrebte und die in der Kunst nichts mehr so Wichtiges sehen wollte. Das Zeitalter der Kunstreligion war eben, was Schönberg nicht wahrhaben wollte, in den zwanziger Jahren zu Ende gegangen.“ (Rudolf Stephan, *Einleitung: Die Wiener Schule*, in: ders.: [Anm. 6], S. 11)
- 18 „So neu muß aber Musik immer sein, sofern es sich um Kunst handelt. Denn *nur* das *Neue, Ungesagte* ist in der Kunst sagenswert.“ (Arnold Schönberg, *Neue Musik, veraltete Musik, oder Stil und Gedanke* [Fassung des Vortrags vom 22.10.1930 in Prag], in: ders., *Stil und Gedanke* [Anm. 14], S. 466)
- 19 „Im Musikdenken der Wiener Schule nehmen die Begriffe ‚Zusammenhang‘ und ‚Faßlichkeit‘ als sich wechselseitig bedingende eine zentrale Stellung ein.“ (Elmar Budde, Anton Webern: op. 5/ IV – Versuch einer Analyse, in: Rudolf Stephan (Hg.), *Die Wiener Schule*, Darmstadt 1989, S. 323, zuerst veröffentlicht in: Lars Ulrich Abraham (Hg.), Erich Doflein. *Festschrift zum 70. Geburtstag*. hg. im Auftrag des Senats der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br., Frankfurt a. M. 1972, S. 58–66). Vgl. auch Anton



fungiert in den Schriften der Wiener Schule gewissermaßen als theoretisches Scharnier, dergestalt, daß er die Bereiche musikalischen Denkens – verkürzt gesagt: Produktion, Reproduktion, Rezeption – auf das engste miteinander verklammert.

Nicht nur in den gegenseitigen Analysen von Kompositionen, in welchen eben diese Kategorien zugrundegelegt sind<sup>20</sup>, sondern in besonderem Maße in den äußerst engen kompositionstechnischen Zusammenhängen zwischen einzelnen Werken der drei Protagonisten erweist sich – als weiteres wichtiges Charakteristikum der Wiener Schule – ein subkutan System der Intertextualität; hingewiesen sei in diesem Zusammenhang beispielsweise auf die kompositorischen Verbindungen zwischen Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19, Bergs *Stücken für Klarinette und Klavier* op. 5 und Weberns *Bagatellen* op. 9. Daß Schönberg seine *Klavierstücke* mitunter rauschhaft innerhalb eines einzigen Tages komponierte, während der darauf kompositorisch reagierende Webern von 1911 bis 1913 an seinen *Bagatellen* laborierte, weist letztlich genau auf die „Kraft“ der originären Innovation hin, die Adorno den „kompositionstechnischen Funden“ attestierte. Aber nicht nur auf dieser kompositionstechnischen Ebene herrscht ein reger Diskurs, auch außermusikalische Sachverhalte erfahren innerhalb dieses Systems ihre musikalische Verschlüsselung, wobei die Palette von kurzen Zueignungen mittels eines musikalischen Mottos (Berg *Kammerkonzert*) bis zur „Komposition“ inhaltlicher Programme (Berg *Lyrische Suite*) reichen konnte.

Ein weiterer in unserem Zusammenhang wichtiger Aspekt scheint mir in der Berufung auf eine große Linie musikhistorischer Anknüpfungspunkte zu liegen, mit welcher die Wiener Schule darauf zielt, ihr eigenes Komponieren in unmittelbare Korrespondenz mit Kompositionen einer bestimmten Traditionslinie der europäischen Musikgeschichte – namentlich Beethoven, Brahms und Mahler – zu bringen und sich durch diese selbst zu legitimieren; daß nicht zuletzt der Begriff der „Zweiten Wiener Schule“ implizit diese

---

Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, besonders S. 18. In den Schriften Schönbergs sind die Begriffe des musikalischen Zusammenhangs und der Faßlichkeit omnipräsent, vgl. vor allem die großen, unvollendeten musiktheoretischen Werke „Zusammenhang, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation“ von 1917 (zuerst aus dem Nachlaß veröffentlicht als: Arnold Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, hg. von Severine Neff, übersetzt von Charlotte M. Cross und Severine Neff, Lincoln-London 1994, S. 1–107) und „Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung“ von 1934/36 (zuerst aus dem Nachlaß veröffentlicht als: Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of its Presentation*, hg. und übersetzt von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York 1995, S. 87–349).

20 Verwiesen sei hier auf die Analysen von Werken Schönbergs durch Alban Berg, in welchen Berg in besonderem Maße versucht, gerade diejenigen musikalischen Phänomene analytisch zu erhellen, die den Zusammenhang in Hinblick auf eine musikalische Logik herstellen respektive garantieren. Vgl. Alban Berg, *Sämtliche Werke*, hg. von der Alban Berg Stiftung, III. Abteilung: *Musikalische Schriften und Dichtungen*, Band 1: *Analysen musikalischer Werke von Arnold Schönberg*, vorgelegt von Rudolf Stephan und Regina Busch, Wien 1994.

Traditionslinie enthält, dokumentieren augenscheinlich die immer noch anhaltenden Diskussionen um die Frage der Numerierung und damit die Diskussionen um den jeweiligen musikhistorischen Anknüpfungspunkt. Festzuhalten bleibt ungeachtet der Frage, inwiefern eine derartige Konstruktion von Tradition sachlich überhaupt zu rechtfertigen ist<sup>21</sup>, jedenfalls die Tatsache, daß sich die Wiener Schule durch eben diese Traditionsbezüge in die große Erzählung der Musikgeschichte einbindet und sich als ein Teil dieser durch diese selbst zu legitimieren sucht. Zur Konsequenz hätten diese Beobachtungen der spezifischen Formen der Intertextualität, daß sich das Phänomen Wiener Schule auf der Ebene der Kunstwerke nicht nur auf die Trias Schönberg – Berg – Webern reduziert, sondern auch von ihren Kompositionen nur jene Werke der Wiener Schule zuzurechnen wären, die an diesem Diskurs teilgenommen haben. Die nachträgliche, sich gewissermaßen an die historisch interessierte Zukunft wendende Beschwörung<sup>22</sup> dieser Einheit durch Schönberg könnte in diesem Zusammenhang als erstes Indiz für eine solche Eingrenzung gelesen werden.

Eine derartige, engere Eingrenzung des Begriffs der Wiener Schule<sup>23</sup> eröffnet darüber hinaus die theoretische Möglichkeit der Differenzierung in Hinblick auf unsere spezifische Fragestellung. Es kristallisiert sich somit heraus, daß unsere Untersuchung auf zwei Ebenen geführt werden kann und muß; sehr wohl lassen sich Überlegungen anstellen, inwiefern Schiske zu dem überlieferten Lehrgebäude der Wiener Schule Stellung bezogen hat beziehungsweise inwiefern er in dieses selbst integriert war. Die Beantwortung dieser Fragen impliziert jedoch keineswegs auch gleichzeitig die Beantwortung der Frage, in welchem Verhältnis Schiske hinsichtlich seines eigenen kompositorischen Denkens zur Wiener Schule gestanden hat.

21 Diese Frage hat am Beispiel Weberns Dominik Schweiger einer kritischen Diskussion unterzogen. Vgl. Dominik Schweiger, *Das Bildnis des Anton Webern. Sonata quasi una fantasia*, in: Antje Senarclens de Grancy / Heidemarie Uhl (Hg.), *Moderne als Konstruktion: Debatten, Diskurse, Positionen um 1900* (– Studien zur Moderne 14), Wien 2001, besonders S. 265–269.

22 „Laßt uns – für den Augenblick wenigstens – alles vergessen, was uns je hätte trennen können, so bleibt doch für unsere Zukunft erhalten, was erst post humus zu wirken beginnen könnte: Man wird uns drei – Berg, Webern, Schoenberg – zusammen nennen müssen, wie eine Einheit, weil wir mit Intensität und opferbereiter Ergebnisheit an einmal erschaute Ideale geglaubt haben, und niemals von ihnen gelassen hätten, auch wenn es gelungen wäre, uns irre zu machen.“ (Arnold Schönberg, Manuskript vom Juni 1947, vgl. T58.01 im Archiv des Arnold Schönberg Center Wien, faksimiliert in: René Leibowitz, *Qu'est ce que la musique de douze sons? Le concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern*, Liège 1948)

23 Auszugehen wäre also von einer ‚Gründung‘ der Wiener Schule um 1904, als Webern und Berg Unterricht bei Schönberg nahmen, und einem Ende spätestens mit dem Tode Bergs im Jahre 1935. Freilich ließe sich das Ende der *Wiener Schule* mit der Berufung Schönbergs nach *Berlin* auch noch bedeutend früher ansetzen. Vgl. diesbezüglich Rudolf Stephan, *Art. Wiener Schule*, in: *MGG* 2, Bd. 9, Sp. 2043f.



## NÄHE UND DISTANZ

Karl Schiske kann nicht zum weitverzweigten Schülerkreis der Wiener Schule gezählt werden; seine Lehrer und deren Lehrer stehen in keinem direkten Verhältnis zur Wiener Schule, die Konstruktion einer Linie von Karl Schiske über Ernst Kanitz zu Franz Schreker und dessen direkter Verknüpfung mit der Wiener Schule wäre eine allzu sträfliche Simplifizierung des Sachverhaltes, da Schreker nicht nur nicht als Teil der Wiener Schule, sondern in mancherlei Hinsicht vielmehr als ihr Antipode zu begreifen wäre. Daß Schiske kein direkter Schüler der Wiener Schule gewesen ist, soll jedoch keineswegs heißen, daß er die Werke der Wiener Schule nicht rezipiert habe, auch wenn exakte Rezeptionsspuren in Form von eigenen Analysen zu Werken der Wiener Schule, Eintragungen in Partituren oder schriftlichen Zeugnissen leider noch nicht in ausreichender Form nachzuweisen sind. Auch bevor die Aufarbeitung des Nachlasses stichhaltige Hinweise in dieser Richtung wird ergeben können, ist von der Annahme auszugehen, daß Schiske die sich ihm bietenden Möglichkeiten der Rezeption durchaus wahrgenommen hat. Wenngleich im öffentlichen Wiener Konzertleben nach 1945 die Musik des Neoklassizismus dominierte, besserte sich die zunächst katastrophale Nachrichtenlage in bezug auf die Wiener Schule in den 50er-Jahren zusehends; spätestens ab 1951 sind vermehrt Aufführungen nachzuweisen – die Schlüsselwerke der Wiener Schule können im musikalischen Kreis als durchaus bekannt vorausgesetzt werden. Signifikante Bedeutung bei der Vermittlung des Wissens der respektive rund um die Wiener Schule kommt jedoch insbesondere dem halböffentlichen beziehungsweise privaten Bereich zu; so spielten neben einigen Institutionen wie beispielsweise der österreichischen Sektion der IGNM vor allem Persönlichkeiten wie Erwin Ratz, Friedrich Wildgans etc. eine wichtige Rolle hinsichtlich der Weitergabe des Wissens um die Wiener Schule, allen voran wurde Josef Polnauer zu „einer Art Pilgerstation für Eingeweihte“.<sup>24</sup>

Im Sonderheft der *Österreichischen Musikzeitschrift* „Die Wiener Schule und ihre Bedeutung für die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert“ aus dem Jahre 1961 – also noch zu Lebzeiten Schiskes – werden im angehängten „Kleinen Komponistenlexikon“ neben Schönberg, Berg und Webern die Komponisten Ernst Krenek, Egon Wellesz, Hans Erich Apostel, Hanns Jelinek und Karl Schiske der Wiener Schule zugerechnet. Bei den drei letztgenannten Komponisten basiert diese Einschätzung wohl auf dem vorangehenden Artikel von Harald Kaufmann über die „Zweite Generation“.<sup>25</sup> Kaufmann verweist hierin vor allem auf die Bedeutung Karl Schiskes als Vermittler und Lehrer, welcher „sich der Lehre Schönbergs immer mehr zuwandte und sie, vermehrt um die Verfahrensweisen der internationalen jungen Garde der Seriellen, seiner Kompositionsklasse an der Wie-

24 Gertraud Cerha, Neue Musik aus Wien 1945-1990, in: ÖMZ 45 (1990), S. 546

25 Harald Kaufmann, Die Zweite Generation (Anm. 11), S. 290-295

ner Staatsakademie weitergibt“.<sup>26</sup> Besonders von den Schülern Schiskes wird nun immer wieder betont, daß sich sein Unterricht gerade nicht durch die Vermittlung einer einzigen kompositorischen Richtung, sondern durch eine prinzipielle Offenheit des didaktischen Ansatzes auszeichnete.<sup>27</sup> Dies läßt sich durch das breit gefächerte Spektrum der im Kompositionsunterricht behandelten Kompositionen untermauern; in diesem wurden Werke von Hindemith über Bartók, Strawinsky, Berg, Schönberg und Webern in einen Kontext mit den neuesten kompositorischen Tendenzen anhand aktueller Werke beispielsweise von Stockhausen und Boulez gestellt.

In bezug auf den skizzierten Schulgedanken wäre also ein ambivalentes Bild zu zeichnen; sehr wohl war die Analyse von Werken der Wiener Schule in Schiskes Unterricht prominent vertreten, sehr wohl waren alle Schüler Schiskes mit der Zwölftontechnik vertraut.<sup>28</sup> Keineswegs jedoch wäre Schiske als der Vertreter der Lehre der Wiener Schule zu bezeichnen, vielmehr ließe sich eine grundlegende Gemeinsamkeit mit dem Unterricht in der Wiener Schule in der Ablehnung eines einheitlichen Stiles und einer prinzipiellen Offenheit gegenüber dem Neuen an sich aufsuchen. Freilich kommt Schiske genau hiermit den Intentionen des Unterrichtes von Schönberg näher, als dies auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint.

Hinsichtlich der Beantwortung der Frage, inwiefern das kompositorische Denken Schiskes ein Naheverhältnis zur Wiener Schule aufweisen könnte, sollen im Folgenden einige mögliche Verbindungslinien zwischen einzelnen Kompositionen Schiskes und Werken der Wiener Schule angedeutet werden. In seinem Artikel über die „Zweite Generation“ setzt Kaufmann durch eine kurze analytische Besprechung die *IV. Symphonie* op. 44 in eine kompositionstechnische Nähe zur Wiener Schule. Sicherlich ist dieses Werk als exponierter Schluß- und Wendepunkt einer kompositorischen Entwicklung anzusehen, so daß ausgehend von diesem einige für das kompositorische Denken Schiskes charakteristische Aspekte diskutiert werden können. Auffallendes Charakteristikum der *IV. Symphonie* ist die kompositorische Idee, formale Entwicklungen über Satzgrenzen

26 Ebd., S. 293.

27 Hierauf wiesen mich dankenswerterweise Gösta Neuwirth und Günther Kahowez in Gesprächen im Herbst 2000 hin. Vgl. auch: „Er war als Lehrer und Komponist seiner hohen handwerklichen Qualität gemäß ein strenger Meister, aber kein orthodoxer Verfechter künstlerischer Prinzipien welcher Art auch immer. Dogmen widerstrebten ihm. Er verschrieb sich keiner bestimmten Technik und keinem bestimmten Stil, sondern kehrte vielmehr demonstrativ die Vorzüge einer sicheren Beherrschung möglichst vieler Stilmittel und technischer Verfahren hervor.“ (Friedrich Saathen, Hut ab, ein Meister, in: Karl Schiske. Musikalische Dokumentation, hg. von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek/Institut für österreichische Musikedokumentation, Wien 1991, S. 7)

28 Wohl lediglich auf institutsorganisatorische Gegebenheiten zurückzuführen ist der Umstand, daß die Zwölftontechnik nicht dezidiert Bestandteil des Kompositionsunterrichtes bei Schiske war, da nahezu alle seiner Schüler am Zwölftonseminar von Hanns Jelinek teilnahmen, mit welchem Schiske diesbezüglich eng zusammenarbeitete.

hinaus anzusiedeln; so ist der erste Satz als Exposition, der zweite als Durchführung und ihre Kombination im dritten Satz als Reprise eines großen übergeordneten Sonatensatzes anzusehen.<sup>29</sup> Dieses Vorgehen hat gewissermaßen eine „Wiener“ Tradition, zu denken wäre hierbei nicht nur an die Spuren, welche beispielsweise die *V. Symphonie* von Gustav Mahler in den *Drei kleinen Stücken für Violoncello und Klavier* op. 11 von Webern in dieser Hinsicht hinterlassen hat, sondern auch an die formalen Kombinationen von Satzteilen oder Satzcharakteren in den großen einsätzigen Werken Schönbergs – dem *I. Streichquartett* op. 7 und der *I. Kammersymphonie* op. 9. Diese befinden sich zwar in der formalen Gegenrichtung, verweisen jedoch auf ein ähnliches kompositorisches Denken. Darüber hinaus lassen einige musikalische Phänomene eine interessante – punktuelle – Beziehung der *IV. Symphonie* zu dem *Kammerkonzert* von Alban Berg vermuten:

Wie der erste Satz trägt auch der zweite den Stempel der geradezu besessenen Vorliebe [...] für Symmetrie. Die Mitte, von der aus der Satz im Krebsgang zurückläuft, wird dramatisch unterstrichen [...]. Der dritte Satz bildet eine wörtliche Kombination der beiden ersten und ist der bei weitem komplexeste Teil des Werkes.<sup>30</sup>

Bis auf die Betonung der Symmetrie des zweiten Satzes, die bei Schiske nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß es sich in der übergeordneten Sonatenform hier um den Durchführungsteil handelt, nur in Teilaspekten wiederzufinden ist, treffen diese analytischen Beobachtungen, die einem Text von Pierre Boulez zu Bergs *Kammerkonzert* entnommen sind, ebenso auf die *IV. Symphonie* Schiskes auf das Genaueste zu.<sup>31</sup> Hier wie dort ist der erste Satz streng symmetrisch aufgebaut<sup>32</sup>, lediglich ein Takt fehlt in dem gekrebstem,

29 „Der erste Satz besteht aus dem Streicherpart allein und stellt die Exposition der über alle drei Sinfoniesätze sich erstreckenden Sonatenform dar. Der zweite Satz wird nur von Holzbläsern, Blechbläsern und Schlagwerk ausgeführt und verkörpert die Durchführung der Sonatenform. Im dritten Satz wiederholen die beiden großen Gruppen Bläser mit Schlagwerk und Streicher Note für Note das bereits in Exposition und Durchführung Ausgeführte nun in kontrapunktischer Kombination gleichzeitig und gestalten damit die Reprise der Sonatenform.“ (Karl Schiske, Einführungstext zur *IV. Symphonie*, Programmheft zum Konzert am 12. November 1964 im Zyklus Grazer Jugendkonzerte, siehe den Abdruck im Anhang.)

30 Pierre Boulez, Einführung zum *Kammerkonzert* von Alban Berg, Philharmonia No. 423, 5. Auflage, Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien, London, o. J., o. S.

31 Das Zitat dieser thematisch zunächst entfernt erscheinenden Zeilen möge hier keineswegs lediglich als rhetorischer Kunstgriff dienen, vielmehr sei damit auf Wesentliches verwiesen. Naturgemäß gibt diese Passage nicht nur über die kompositorische Faktur des *Kammerkonzertes* und dessen auffällige Parallelität zur *IV. Symphonie* Schiskes, sondern darüber hinaus auch über den spezifischen analytischen Zugang von Pierre Boulez Auskunft, indem sie indirekt darauf hinweist, welche kompositorischen Phänomene im Zentrum des Diskurses um die Werke der Wiener Schule in den Fünfziger- und Sechzigerjahren standen. Dies wiederum dürfte für die Betrachtung der Kompositionen Schiskes aus dieser Zeit von unmittelbarer Relevanz sein.

32 Auf der letzten Seite der Kompositionsskizze findet sich darüber hinaus noch ein alternativer, etwas kür-

wörtlichen Rücklauf.<sup>33</sup> Die dramatische Unterstreichung der Mitte des ersten Satzes wird mittels eines Zwölftonklasses bewerkstelligt, der durch einen dynamischen Höhepunkt herausgehoben eine signifikante Markierung darstellt. Sowohl die *IV. Symphonie* Schiskes als auch das *Kammerkonzert* von Berg zeichnen sich durch eine Trennung der einzelnen Sätze in Hinsicht auf ihre Instrumentation aus.<sup>34</sup> Darüber hinaus jedoch verweist insbesondere die kompositorische Idee einer Überlagerung der ersten beiden Sätze zu einem synthetisierenden Schlußsatz auf eine strukturelle Gemeinsamkeit der beiden Werke.

Das an der *IV. Symphonie* besonders hervortretende Bauprinzip einer strengen Symmetrie geht im Œuvre Schiskes oftmals einher mit gekrebsten, größtenteils wörtlichen Rückläufen. Die „Wiederkehr des Gleichen“ verweist auf ein kompositionsästhetisches Problem, welches im Schülerkreis Schiskes wohl nicht nur im Anschluß an die etwas herbe Reaktion Luigi Nonos<sup>35</sup> in bezug auf wörtliche Rückläufe in dem ihm 1958 in Darmstadt vorgelegten Quartett von Alexander Sander, einem Schüler Schiskes, diskutiert worden sein dürfte<sup>36</sup>: die Nicht-Identität des Identischen im sukzessiven Verlauf der musikalischen Zeit.<sup>37</sup>

---

zerer Formplan, in welchem die gekrebstete Wiederholung der Einleitung im ersten Satz (Streicher allein) fehlt. Hierdurch ginge zwar der erste Satz seiner strengen Symmetrie verlustig, die Kombination der beiden Sätze im dritten Durchlauf erführe jedoch eine stärkere Betonung ihrer Symmetrieachse. (Vgl. diesbezüglich die Wiedergabe der Skizze bei Walter Schollum, Karl Schiske: 4. Symphonie op. 44 (1955), in: Gottfried Scholz (Hg.), Dodekaphonie in Österreich nach 1945, Wien, 1989, S. 48. Das Manuskript befindet sich im Schiske-Archiv in Orth an der Donau, danken möchte ich an dieser Stelle Frau Bertha Schiske für ihre wertvolle Hilfe.)

33 Es fehlt zwischen den Takten 192 und 193 das Pendant zu Takt 78.

34 Ohne hierdurch eine kausale Verknüpfung herstellen zu wollen, ist anzumerken, daß Bergs *Kammerkonzert* sowohl im Rahmen des Internationalen Musikfestes am 18. Juni 1954 im Konzerthaus Wien als auch 1955 in Darmstadt aufgeführt wurde – Schiske war in diesem Jahr Teilnehmer der Internationalen Ferienkurse. Damit soll keineswegs ein Bezug im Sinne eines direkten Einflusses konstruiert werden – dies wäre, da die ersten Überlegungen zur *IV. Symphonie* vermutlich weit vor 1955 datieren, aus philologischen Gründen mehr als problematisch –, vielmehr sei dadurch darauf verwiesen, daß das *Kammerkonzert* und die von ihm aufgeworfenen kompositorischen Problemstellungen im Sinne einer „Problemgeschichte des Komponierens“ in dieser Zeit im aktuellen Diskurs sich befanden. Daß beide Kompositionen auch einen Ländler in die Komposition einbeziehen, ließe sich als farbiges Detail am Rande hinzufügen.

35 Vgl. das Gespräch von Gösta Neuwirth und Reinhard Kapp, in: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.), Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien (– Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1), Wien–Köln–Weimar 1996, S. 32 und S. 251.

36 „Bei einer Diskussion im Schülerkreis fiel das Argument, daß großangelegte Symmetrie als Gestaltungselement viele Kompositionsvorgänge erspare, da man nur das gleichzeitige Erklängen der Sätze eins und zwei bis zu dem Punkt komponieren müsse, wo dann der Rücklauf zum Anfang erfolgt. Alles andere wäre Schreiarbeit. Komponiert dann das Material allein und für sich weiter? Ist nicht Musik, die wir als gut empfinden, gegen ihr Material empfunden, ist nicht materialgerecht eine Kategorie aus dem Kunstgewerbe?“ (Erich Urbanner, Karl Schiske als Symphoniker. Betrachtungen und Gedanken über seine fünf Symphonien, im vorliegenden Band S. 238).

37 Das Problem der Nicht-Identität des Identischen hat Adorno – hierbei durchaus von den kompositionsästhetischen Prinzipien der Wiener Schule her argumentierend – in das Zentrum seiner Serialismus-Kri-

Keineswegs ist nun symmetrisches Denken bei Schiske auf formale Gegebenheiten beschränkt, sondern zeitigt Konsequenzen bis in den innersten Kern der kompositorischen Faktur. Schon die der *IV. Symphonie* zugrundeliegende Zwölftonreihe weist einen streng symmetrischen Aufbau auf, dergestalt, daß sie in zwei Sechstongruppen zerfallend eine Symmetrieachse in der Mitte enthält. Während die erste Sechstongruppe ihrerseits in zwei Dreitongruppen gegliedert ist und hierbei eine „symmetrische, in der Intervallabfolge gespiegelte Struktur“<sup>38</sup> aufweist, ist die zweite Hälfte der Zwölftonreihe hinsichtlich ihrer Intervallorganisation offen angelegt. Dieser symmetrische Aufbau der Zwölftonreihe verweist auf ein Spezifikum der Verwendung dodekaphoner Techniken innerhalb des Œuvres von Schiske. So zeigt die in der *Candada* op. 45 zur Verwendung kommende Abwandlung der Spreizreihe, welcher Gösta Neuwirth eine lange Vorgeschichte von Bergs *Altenberg-Liedern* über ihre ironische Verwendung in Schönbergs *Von heute auf morgen* attestiert<sup>39</sup>, einen noch strengeren symmetrischen Aufbau. Diese enthält ihrerseits eine Symmetrieachse in der Mitte, wobei die zweite Sechstongruppe die Krebsumkehrung der ersten ist; Umkehrung und Krebs beziehungsweise Reihe und Krebsumkehrung der Grundgestalt der Reihe sind jeweils ident. Dieses quasi kontrapunktische Arbeiten innerhalb der Binnenstruktur der Reihe findet naturgemäß im Spätwerk Weberns gewisse Anknüpfungspunkte – die Reihe der *Variationen für Orchester* op. 30 gehört sicherlich zu den faszinierendsten Konstruktionen auf diesem Gebiet.

Hinsichtlich der Einbeziehung der Zwölftontechnik zeigt sich im Œuvre Schiskes ein konsequenter Weg, der letztendlich in der *IV. Symphonie* über das „einfache Prinzip der Aussparung“<sup>40</sup> in einen strengen Zwölftonstil mündet. Dieser Weg nimmt nach einer Selbsteinschätzung Schiskes<sup>41</sup> seinen Ausgang bereits beim *Kammerkonzert* op. 28, als weitere wichtige Stationen wären die *Sonatine* für Klaviertrio op. 34 und die *Sonatine* für Klavier op. 42 anzusehen. Vorläufer lassen sich schon im Oratorium *Vom Tode* op. 25

---

tik gestellt: „Zugrunde liegt eine statische Vorstellung von der Musik: die genauen Entsprechungen und Äquivalenzen, welche die totale Rationalisierung anbefiehlt, basieren allesamt auf der Voraussetzung, daß das wiederkehrende Gleiche in der Musik auch tatsächlich gleich sei, etwa wie in einer schematischen räumlichen Darstellung. Das fixierte Notenbild wird mit dem Geschehen verwechselt, das es bedeutet. Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, daß das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nichtidentisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann. Was man an der traditionellen großen Musik Architektur nennt, beruht eben darauf, nicht auf bloß geometrischen Symmetrieverhältnissen.“ (Theodor W. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, S. 151f.)

38 Schollum, Schiske: 4. Symphonie (Anm. 32), S. 55.

39 Gösta Neuwirth, Eins und alles. Karl Schiskes „Candada“, in: *ÖMZ* 54 (1999), H. 10/11, S. 25–32.

40 Erich Urbanner, Schiske als Symphoniker (Anm. 36), S. 12.

41 Karl Schiske, zit. bei Karlheinz Roschitz, Karl Schiske, Wien 1970 (– Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 16), S. 37.

nachweisen, insofern hier die „Leitmelodie“<sup>42</sup> über das Rilke-Wort: „O Herr, gib jedem seinen eignen Tod“ bereits die chromatische Totale beinhaltet.

Besondere Signifikanz in Hinblick auf die spezifische Aneignung dodekaphoner Techniken im kompositorischen Denken Schiskes eignet jedoch der *Sonatine* für Klaviertrio. Im ersten Satz, einer Invention, findet sich in den Streichern ein siebzehntöniges Thema, das alle zwölf Töne enthält. Bereits in den ersten Takten zeigt sich für das Schaffen Schiskes besonders Charakteristisches bezüglich der speziellen kompositorischen Verknüpfung dodekaphoner und kontrapunktischer Techniken. So lässt sich zum einen eine „für die Form der Invention typische Anwendung des mehrfachen Kontrapunktes“<sup>43</sup> beobachten, indem drei differente Themenkomplexe übereinander gelagert – synthetisiert – werden. Obwohl die Ausgangsreihe aus siebzehn Tönen besteht, zeigen sich in der kompositorischen Behandlung ähnliche kontrapunktische Mechanismen wie in der Zwölftontechnik.

Der Hinweis auf die spezifische Bedeutung kontrapunktischer Techniken innerhalb seines kompositorischen Denkens ist zu den durchgehenden Topoi der Sekundärliteratur zu Karl Schiske zu zählen.<sup>44</sup> Schiske übernimmt nicht kurzerhand die Zwölftontechnik, sondern entwickelt diese ausgehend von der Kontrapunktik in eigener Konsequenz; bevor er streng dodekaphon komponiert, verwendet er bereits die kontrapunktischen Kombinationsmöglichkeiten der Reihentechnik. In bezug auf die besondere Berücksichtigung kontrapunktischer Techniken der Niederländer und deren unmittelbare Verknüpfung mit der Zwölftontechnik zeigt sich hierbei eine weitere interessante Parallele zwischen den beiden promovierten Musikwissenschaftlern Schiske und Webern: Webern geht in seinen Vorträgen *Der Weg zur Neuen Musik* von einer Analogie zwischen der Zwölftontechnik und der Kontrapunktik der Niederländer aus; was bei dieser auf sieben Töne sich beziehe, sei bei jener auf zwölf Töne bezogen.<sup>45</sup>

Da die Überwindung der Tonalität<sup>46</sup> – hinsichtlich der „Emanzipation der Dissonanz“

42 Gerhard Kramer, Karl Schiske – Das Chorschaffen, in: Günter Kahowez (Hg.), Für Karl Schiske. Internationales Symposium 11.–13. November 1999 (– Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Reden und Schriften 5), Wien 2000, S. 53f.

43 Karl Schiske, Skizze einer Werkbesprechung zur *Sonatine* für Klaviertrio op. 34. Siehe den Abdruck im Anhang.

44 Vgl. insbesondere die interessante Diskussion bei Neuwirth, Schiskes „Candada“ (Anm. 39), S. 22–32.

45 „Und nun machen wir einen Sprung zurück zu den Meistern der zweiten niederländischen Schule! Da hat einer eine Melodie gebildet aus den sieben Tönen, aber immer bezogen auf die Reihe. Das selbe geschieht in der von Schönberg erfundenen Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen. Gar nichts anderes!“ (Webern, *Der Weg zur Neuen Musik* [Anm. 19], S. 42).

46 In bezug auf tonale Implikationen in der Binnenstruktur der Reihe, wie sie in der Reihe der *IV. Symphonie* in der unmittelbaren Aufeinanderfolge zahlreicher auf Dreiklängen und Septakkorden aufbauenden Konstellationen zu beobachten sind, ließen sich freilich Zusammenhänge zu einigen Werken Bergs herstellen, wenngleich der Grad und der Stellenwert der Tonalitätsbezogenheit doch erhebliche Unterschiede



gewissermaßen einer der Eckpfeiler in der Vorgeschichte der Zwölftontechnik in der Wiener Schule – für Schiske keine große Bedeutung mehr gehabt haben dürfte, ist davon auszugehen, daß auch sein Weg zur Zwölftontechnik entschieden anders motiviert ist als derjenige der Protagonisten der Wiener Schule oder kurz gesagt: Die kompositionstechnische Problemstellung war einige Jahrzehnte später schlichtweg eine andere. Das konsequente Gehen eines eigenen Weges spricht nun einerseits gegen einen direkten Rückbezug auf die Wiener Schule im Sinne der Übernahme einer vorgefertigten Kompositionstechnik, andererseits ist zu berücksichtigen, daß sich die Vorgeschichte der Zwölftontechnik innerhalb der Wiener Schule ihrerseits bekanntlich durch recht unterschiedliche kompositorische Entwicklungen auszeichnet: Webern beispielsweise spricht bereits in bezug auf die Komposition seiner *Bagatellen* op. 9 davon, daß er in seinem „Skizzenbuch die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen [habe]“, dabei habe er das Gefühl gehabt, „wenn die zwölf Töne abgelaufen [seien], [sei] das Stück zu Ende.“<sup>47</sup>

Sein Weg in die Zwölftontechnik weist somit in einigen Bereichen wesentlich andere Charakteristika auf als derjenige Schönbergs und zeichnet sich wie bei Schiske in besonderem Maße durch eine starke Tendenz zur Aussparung, Reduktion und Askese aus.

Die in der *IV. Symphonie* angestrebte Synthese aller beziehungsvollen Gegensätze, die durch die Verwendung der Zwölftontechnik<sup>48</sup> gewissermaßen garantiert werden soll, ist ein für das Schaffen Schiskes nicht minder charakteristischer Aspekt. Diese Technik der Synthese scheint in äußerst engem Zusammenhang mit dem Bestreben Schiskes zu stehen, alles miteinander in Beziehung zu bringen – wie es die Schiske zugeschriebene „kompositionsgymnastische Regel“<sup>49</sup> prägnant zusammenfaßt. Im *Divertimento* op. 49

---

aufweisen; auch wenn bei Berg tonale Phänomene keineswegs wie bei Schönberg und noch stärker bei Webern bewußt vermieden werden, wird Tonalität gewissermaßen stets als Reminiszenz zitiert, wobei immer die Unmöglichkeit einer vollständigen Rückkehr zur Tonalität mitschwingt, bei Schiske hingegen gehört sie – vorsichtig formuliert – viel stärker zum legitimen kompositorischen Vokabular.

47 Anton Webern, *Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 55.

48 „Die thematische, melodische und akkordliche Einheit erscheint außerdem durch die dem Werk zugrundeliegende Zwölftonreihentechnik und durch einen rhythmisch ebenfalls reihenmäßig geordneten Ablauf gewährleistet.“ (Schiske, zit. in Roschitz, Schiske [Anm. 41], S. 36) Vgl. aus Gründen der Parallelität in Hinsicht auf den kompositionsästhetischen Status der Zwölftontechnik auch Webern: „Die Komposition mit zwölf Tönen hat einen Grad der Vervollständigung des Zusammenhangs erreicht, wie er früher auch nicht annähernd vorhanden war. Es ist klar, wenn Beziehung und Zusammenhang überall gegeben ist, daß dann auch die Faßlichkeit garantiert ist.“ (Webern, *Der Weg zur Neuen Musik* [Anm. 19], S. 19).

49 Schiske: „Alles soll sich auf alles beziehen, alles soll zueinander in ein Verhältnis gebracht werden, alles soll alles sein“ (Vgl. Roschitz, Schiske [Anm. 41], S. 40.) Webern: „Der Zusammenhang ist wohl das, was, wenn etwas Sinn haben soll, nirgends fehlen kann. Zusammenhang ist ganz allgemein: eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander herbeizuführen.“ (Webern, *Der Weg zur Komposition* [Anm. 47], S. 45.)

beispielsweise garantiert die Fibonacci-Reihe den aus einer Keimzelle deduzierten Zusammenhang. Auf diesen mathematischen Kern lassen sich sowohl der formale Aufbau, als auch die Zwölftonreihe, die zeitliche Konstruktion der einzelnen Sätze, sowie die Besetzung zurückführen. Dieses im *Divertimento* kulminierende Denken hat in bezug auf konkrete musikalische Zusammenhänge sicherlich nur für Schiskes Komponieren Gültigkeit, findet aber im Bestreben der Wiener Schule, aus kleinsten Zellen ein großes Gefüge herzustellen, dessen Zusammenhang durch Rückführungsmöglichkeit auf eine Ausgangszelle – als welche die Reihe im Sinne einer „Grundgestalt“ angesehen wurde – garantiert wird, sein kompositionsästhetisches Pendant.

Jegliches Resümee als Beantwortung der Ausgangsfrage verbietet sich nicht zuletzt aufgrund der skizzierten fundamentalen musikhistoriographischen Bedenken. Wenn nun dennoch ein „Ergebnis“ meine Überlegungen beschließen sollte, müßte dieses wohl dahingehend lauten, daß ich der Einschätzung von Harald Kaufmann, Schiske sei einer „der wichtigsten Vertreter der zweiten Generation der Wiener Schule“<sup>50</sup>, nicht kritiklos folgen würde. Hingewiesen wurde auf die Tatsache, daß Schiske weder als Schüler noch als „approbierter“ Lehrer der Wiener Schule anzusehen ist. Wenn nun in unserem Zusammenhang des öfteren auf eine spezifische Nähe einiger kompositorischer Aspekte zu Webern hingewiesen wurde, sei hierbei angemerkt, daß sich die genannten Anknüpfungspunkte zumeist in bezug auf dessen Spätwerk zeigen; Werke also, die nicht das Zentrum der Wiener Schule in oben skizzierten Sinne eines intertextuellen Systems markieren. Darüber hinaus ist darauf zu insistieren, daß Schiske nur zum Teil derselben musikhistorischen Traditionslinie wie die Wiener Schule verpflichtet ist; während sich Schönberg, Berg und Webern mittels großer musikhistorischer Legitimationserzählungen direkt auf eine musikalische Ahnenkette von Beethoven über Brahms und Mahler letztlich zu Schönberg beziehen, sind die Anknüpfungspunkt für Schiske neben der Polyphonie der Niederländer insbesondere Bruckner und Bartók – Komponisten, die ihrerseits im Selbstverständnis der Wiener Schule keine allzu große Rolle gespielt haben. So hat Rudolf Flotzinger mehrfach darauf verwiesen, daß sich die Dissertation Schiskes<sup>51</sup> durch das Bestreben auszeichnet, Bruckner in gewissen Bereichen als Neuerer zu etablieren<sup>52</sup> und damit Brahms, „dem Fortschrittlichen“<sup>53</sup>, an die Seite zu stellen. Die Nähe

50 Kaufmann, *Die Zweite Generation* (Anm. 11), S. 293.

51 Karl Schiske, *Zur Dissonanzverwendung in den Symphonien Anton Bruckners*, phil. Diss. Univ. Wien 1942.

52 „Ein Name ist bisher noch nicht gefallen: Bruckner, über dessen Dissonanzbehandlung Schiske bekanntlich seine Dissertation geschrieben hatte. In dieser Arbeit sind nicht nur gewisse Detailuntersuchungen interessant und die Grundtendenz bemerkenswert, Bruckner als Neuerer und Anknüpfungspunkt für die weitere musikhistorische Entwicklung in Österreich zu sehen.“ (Rudolf Flotzinger, *Zu Karl Schiske und seinem Oratorium „Vom Tode“*, in: Kahowez, *Für Karl Schiske* [Anm. 42], S. 33). Vgl. auch den Beitrag von Rudolf Flotzinger in vorliegendem Band.

53 Arnold Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche*, in: ders., *Stil und Gedanke* (Anm. 14), S. 35–71.



Schiskes zur Wiener Schule, die sich in einer prinzipiellen Offenheit gegenüber dem Neuen und einem Festhalten an dem Wahrheitsanspruch der Kunst respektive der Musik manifestiert, bedingt zugleich notwendigerweise eine unüberbrückbare Distanz.